

Remontar la historia: la (re)aparición del pasado en *Museo Ezeiza* y *Edipo en Ezeiza* de Pompeyo Audivert



Patricia Sapkus

Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires, Argentina

psapkus@hotmail.com

Cecilia Tosoratti

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

cecitosoratti@gmail.com

Fecha de recepción: 31/08/2018. Fecha de aceptación: 29/10/2018.

Resumen

La representación teatral del pasado se juega en un tiempo desarticulado cuya anacronía pone en tensión presente, pasado y futuro. Este desajuste temporal conlleva nuevas formas de percepción y de reencuentros con la historia. Estos anacronismos del tiempo permiten redescubrir nuevas relaciones, multiplicar los puntos de vista, hacer emerger las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico. El análisis sobre la temporalidad en obras que escenifican el pasado reciente nos permitió pensar la dimensión estético-política del teatro contemporáneo para restaurar la memoria histórica. Para el trabajo se tomaron las nociones de *tiempo* (Derrida, 1998), *montaje* (Benjamin, 1990, 2005; Didi-Huberman, 2008), *anacronismo* (Didi-Huberman, 2008; 2011).

Palabras clave

tiempo
montaje
anacronismo
memoria
representación
Museo Ezeiza
Edipo en Ezeiza
Audivert

Tracing History: the (Re)Appearance of the Past in Pompeyo Audivert's *Museo Ezeiza* and *Edipo en Ezeiza*

Abstract

The theatrical representation of the past is played in a disjointed anachronism that creates a tension between the past, the present and the future. This temporal disadjustment opens the way to new forms of perception and encounters with history, enabling the discovery of new relations, the multiplication of viewpoints and the emergence of the discontinuities that operate within any historical event. The analysis of temporality in works that portray the recent past allowed us to think about the aesthetic and political dimension of contemporary theatre in order to restore the historical memory. This article works with the notions of time (Derrida, 1998), montage (Benjamin, 1990, 2005; Didi-Huberman, 2008) and anachronism (Didi-Huberman, 2008; 2011).

Keywords

Time
Anachronism
Memory
Representation
Museo Ezeiza
Edipo en Ezeiza
Audivert

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro (Benjamín, 2007: 67)

El teatro como acontecimiento implica la composición de un tiempo propio. En la creación de un tiempo artificial -el aquí y ahora de la representación- el teatro (des) temporaliza el tiempo histórico para articular un tiempo actual (Badiou, 2005). Esta nueva temporalidad emerge en el juego que se da entre lo cercano y lo lejano; entre lo actual y lo pasado.

Siguiendo este orden de ideas, la representación teatral del pasado se produciría en un tiempo desarticulado, cuya anacronía pone en tensión presente, pasado y futuro. Este desajuste temporal viene a discutir la idea del pasado como un hecho que puede pensarse únicamente en su contexto de aparición. Desde la perspectiva de Benjamin (2005), el pasado solo puede conocerse como una “imagen que relampaguea”, como una (re)actualización en el presente que corre el riesgo de disiparse, sino no hay reconocimiento en él.

En la actualidad son diversas las puestas teatrales que escenifican el pasado reciente. Para este trabajo nos propusimos analizar la configuración temporal de las puestas escénicas de *Museo Ezeiza* (Audivert, 2009) y *Edipo en Ezeiza* (Audivert, 2013), a fin de pensar la representación histórica de la llegada de Perón a la Argentina y su implicación en el presente. Desde su actualización en la escena, Ezeiza puede pensarse como hecho de memoria, como pasado en movimiento. En este sentido, mostrar la historia desde el anacronismo temporal que se suscita en las obras, posibilita (re)descubrir relaciones, multiplicar puntos de vista, hacer emerger las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico y pensar la dimensión estético-política del teatro contemporáneo para restaurar la memoria histórica de nuestro país.

La representación del pasado. Montaje, imagen dialéctica y memoria

En la reconfiguración del tiempo histórico que hacen las puestas analizadas, se produce una nueva cognoscibilidad de los sucesos del 20 de junio de 1973 y el pasado reciente de los argentinos. Siguiendo a Benjamin “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual, que es pleno” (2007: 73). Ante la mirada historicista que se centra en la causalidad o los efectos del pasado sobre el presente, Benjamin propone una temporalidad de doble faz, anacrónica, que desde la actualidad del acontecimiento se pare sobre lo no observado, sobre lo minúsculo que aparece como huella o supervivencia de un pasado latente. De esta manera, subvierte la visión del evolucionismo histórico al desmitificar la idea de progreso, para dar lugar a una mirada sobre el pasado atravesada por el dolor que aquel ha generado.

El modelo dialéctico para pensar la historia debe, según Didi-Huberman, “...hacernos renunciar a toda historia orientada: no hay una ‘línea de progreso’ sino series omni-direccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (2008: 154). El filósofo alemán invierte así el punto de vista desde donde abordar la historia; “tomarla a contrapelo” no significa entenderla desde un pasado fijo y acabado, sino desde un presente reminiscente que se abre a nuevos modelos de temporalidad. El pasado debe analizarse desde la actualidad del presente dialéctico e interpretarse en sus efectos de supervivencia sobre nuestra época actual. En este marco, la historia se da al mismo tiempo como historia de los acontecimientos e historia de las extemporalidades. “Cada nuevo síntoma nos reconduce al origen. Cada nueva emergencia del largo pasado vuelve a poner todo en juego...” (Didi-Huberman, 2011:146).

La noción de *desmontar la historia* implica pensar el tiempo a la manera de un montaje cinematográfico, en sus movimientos, con sus discontinuidades e interrupciones; con sus saltos y continuidades; con los anacronismos de la memoria. De allí que el montaje se convierta en un procedimiento formal heurístico, un método de conocimiento que cuestiona la coherencia heredada. Montaje y dialéctica son, en síntesis, dos modalidades indisolubles para hacer el ejercicio de *remontar la historia*. Por un lado, la ruptura de la continuidad posibilita dar visibilidad a la conflictividad inmanente que conlleva la dislocación temporal. Por otro, genera acceso a relaciones inadvertidas que propician un pensamiento nuevo sobre la historia. En términos de Benjamin, lo que surge de esa discontinuidad temporal es una *imagen dialéctica*. Esta imagen desmonta, desorienta y provoca una irrupción de tensiones que de manera paradójica movilizan e inmovilizan el pensamiento.

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con lo actual es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es en el lenguaje. Despertar. (2005: 464, N2a, 3).

La concepción dialéctica de la historia permite trasladar el punto de vista del pasado como *hecho objetivo al pasado como hecho de memoria* [las cursivas son de Didi-Huberman (2008)] ¿Cómo opera el trabajo de la memoria? En su lectura de Benjamin, Didi-Huberman formula la idea del pasado como debate del recuerdo antes que como hecho recordado. La memoria se produce, entonces, en la dialéctica entre la conciencia y el inconsciente; entre el dormir y el despertar. En este sentido, la memoria se da como proceso y no como resultado. Desde la actualidad del presente, el historiador tiene que interpretar el inconsciente del tiempo. Quien revisa el pasado se convierte en una especie de psicoanalista que trabaja con el ritmo de los sueños, de los síntomas y los fantasmas; atento a los detalles y a las tramas formadas por las relaciones entre los objetos.

En ese espacio de choque entre dos tiempos en contacto irrumpe la imagen como relámpago (no como imitación), como una fulguración que permite hacer visible la historicidad de las cosas. En la fragilidad de la imagen que relampaguea se da la experiencia de la memoria como momento de reconocimiento de la historia. La memoria juega tanto en la materialidad de los objetos a través de vestigios o huellas como en su dimensión más psicoanalítica mediante la actualización de los síntomas y los fantasmas de la historia.

Como un primer abordaje al análisis de las obras pensamos que los sucesos de Ezeiza se constituyen en versiones y fragmentos en constante movimiento, que no pueden anclarse en una lectura completa y cerrada de la historia. En este sentido, Ezeiza aparece como un síntoma en la historia política de los argentinos que necesita volver una y otra vez sobre su interpretación. ¿Ante qué nueva cognoscibilidad del acontecimiento nos enfrentamos en las puestas? ¿De qué nos habla hoy este episodio de la historia nacional? ¿Qué continuidades o interrupciones conectan a Ezeiza con el presente y el futuro de la Argentina? En lo sucesivo buscaremos dar respuesta a estas preguntas.

Desmontar y remontar el juego del tiempo teatral

En las puestas analizadas la historia de Ezeiza aparece como un hecho en movimiento, como huella y vestigio de un pasado latente; emerge en los detalles y en la memoria de los objetos y los cuerpos. Desde su título, *Museo Ezeiza* configura el espacio de la

representación como museo. Frente a la idea de *museo in memoriam*, Ezeiza se plantea como un museo *in vitae*. El espectador entra al espacio escénico convertido en museo/morgue donde se exhiben los objetos, que son cuerpos de actores presentados como restos de la masacre. El espectador transita entre estos objetos/actores que están depositados en sus exhibidores; otros cuerpos vivos-muertos deambulan controlados por celadores.

Museo Ezeiza expone en el mismo espacio-tiempo dos situaciones que se dieron al mismo tiempo en lugares diferentes de Ezeiza: la batalla campal frente al palco y los interrogatorios del Hotel Internacional. Esta redistribución del acontecimiento permitió hacer visibles los entramados y las conexiones entre las diferentes situaciones. El ritual de bienvenida y la fiesta anunciada desde el palco confronta con los interrogatorios y la tortura en el Hotel; los cuerpos deshumanizados de los objetos frente a los cuerpos en movimiento de los militantes. El espacio del *Museo* se convierte en un lugar de confrontación y tensión; en una dinámica de contrastes y oposiciones, se cruzan espacios y tiempos; actores y personajes; cuerpos fijos y móviles, palabras, imágenes y silencios. El juego de oposiciones desestabiliza el lugar de espectador, que tiene que readecuar permanentemente su mirada y su lugar en la representación. Desde su readecuación en el espacio, el espectador experimenta la sensación de incertidumbre e inseguridad de quienes asistieron a Ezeiza.

En *Edipo en Ezeiza* ya no son los restos de la masacre quienes hablan o son interrogados, sino los miembros de una supuesta familia: madre, padre, hijo e hija. En diálogo con *Museo*, el interrogatorio es la estructura fundamental de organización de la acción dramática. La familia ha vuelto de Ezeiza y a partir de allí toda referencia entra en crisis. El padre y el hijo interrogan a una mujer cubierta por una bandera argentina, quien dice ser la madre. No la reconocen, quieren saber quién es y de dónde viene. La temporalidad se vuelve ambigua: Ezeiza fue hace treinta años o doce o quince días atrás. Los personajes dicen ver un pingüino en la puerta de la casa. En el mismo sentido, el hijo dice no saber su edad. Señala no haber nacido cuando ocurrió lo de Ezeiza; luego recuerda haber tenido siete años cuando la familia fue a recibir a Perón. En la versión de la madre, Oscarcito nació en 1959 entonces tiene diecinueve años. ¿El presente de la representación es 1973, 1978 o 2003?

El espacio también se vuelve indeterminado e impreciso; los personajes no lo reconocen, no saben si afuera es campo o ciudad. Adentro es afuera, dice Romina (la hija). Desde el parlamento del padre, el espacio está obturado, es un decorado y ellos -en tanto personajes de una ficción familiar- aparecen *tabicados* como el propio espacio. Por su parte, Mabel asegura estar en la casa familiar, en el barrio de Flores, Felipe Vallese 1973.

Pasado y presente también se ponen en tensión en el cruce de versiones que se da en términos generacionales. Mientras los hijos culpabilizan del presente trágico a los padres, el padre habla de un presente incrustado en un pasado que vive como pura pérdida, como trampa y manipulación. Si durante el primer interrogatorio se enfrentan padre y la madre, en el segundo esa oposición se instaura entre el padre y Romina (la hija). El hijo aparece en el lugar de la indeterminación, constantemente tironeado por relatos, versiones y posicionamientos que lo desorientan. Por eso, intuye que están muertos o en una pesadilla.

Cada personaje tiene su propia versión de lo que sucedió el 20 de junio de ese año: fue un día peronista, fue una cita envenenada, un accidente de la historia, el inicio hacia la caída. En este cruce de versiones y temporalidades, Ezeiza aparece como “un estallido histórico”, “como calidoscopio que constantemente reacomoda sus piezas sin dar nunca con un orden último” (Audivert, 2013). En este sentido, el

acontecimiento histórico debe ser desarmado, sus piezas deben desmontarse hasta su desmoronamiento para después comenzar a reconstruirlo. En este proceso de reacomodamiento aparece el discernimiento y la posibilidad de nuevas interpretaciones del acontecimiento.

Ezeiza como imagen dialéctica

El momento de la 'cognoscibilidad' histórica aparece como una articulación dialéctica: se constituye en el pliegue del sueño y del despertar...

Didi-Huberman (2011: 165).

Mediante una temporalidad discontinua, indeterminada y debatida, se escenifica lo que Ezeiza dejó en tensión con nuestro propio presente. En este sentido, funciona como una imagen dialéctica en términos de Benjamin: en ella se funden el ahora de la representación y el pasado; los restos de masacre perviven en el presente de la representación en la violencia que ejercen quienes asumen el rol de interrogar; subsisten en la tortura del submarino que lleva a la muerte al hijo; en la desaparición de Romina.

El acontecimiento histórico se configura desde el texto de los personajes como un *estallido*; el choque de temporalidades que se produce en escena libera todas las modalidades del tiempo: un presente que se constituye como puro riesgo; un pasado como época maravillosa que es necesario olvidar para su resguardo; un futuro como imaginación o sueño de una segunda oportunidad, cuando Romina mira con largavistas hacia un más allá de la escena: "Se nota que la electricidad que fluye del árbol hacia el galpón lo hace atraída por los innumerables cuerpos que habitan su interior. Quizá sean antiguos habitantes de otro paisaje que se han refugiado allí para esperar una nueva oportunidad...". En tono de discurso político, el monólogo de Romina desmonta la continuidad de la acción presente para abrirse a una dimensión poética e instaurar un nuevo espacio-tiempo.

Desde el título –aglutinante sémica que disemina sentido sobre toda la obra– se establece una relación directa con la tragedia Edipo. En dicha obra el personaje se arranca los ojos como castigo para no ver ni recordar el crimen horrible que había cometido sin saberlo. Esta transgresión hace que su desgracia inmerecida se expanda hacia la generación de sus hijos fecundados por el incesto. *Edipo en Ezeiza* trae a escena la (re)aparición de los crímenes en el entrecruzamiento de temporalidades, pero pretende compensar la posible herencia de la condena sobre las generaciones futuras mediante una memoria que intervenga de manera crítica y reflexiva sobre nuestro presente.

Edipo en Ezeiza se exhibe como un espacio-tiempo intervenido y suspendido por un accidente en la historia Argentina, de allí que sus personajes como sujetos perdidos en esa historia no puedan determinar el estatuto de la realidad que están viviendo ni su propia identidad. Solo el final parece presentar algún ordenamiento del sentido de lo acontecido, pero a través de un corrimiento del suceso histórico. Dicho corrimiento devela la ficción como estrategia de encubrimiento de una verdad hacia el hijo, pero una vez descubierta esa verdad "él había sido campeón de turismo carretera", no hay más salida que la muerte.

Museo Ezeiza y *Edipo en Ezeiza* configuran una temporalidad y espacialidad que pone en relieve el carácter polisémico del acontecimiento. Como lo expusimos anteriormente, en *Museo...* dicha ambigüedad se construye por mediación de la forma museística que instaura como necesaria la movilidad de los espectadores por el espacio escénico. La movilidad y disolución de la diferencia del lugar entre actores y espectadores, parecen remitir al estado de confusión que se vivió ese día de 1973.

En *Edipo en Ezeiza*, en cambio, la incertidumbre y falta de anclaje espacio- temporal no viene dada por la indiferenciación o alteración del lugar del espectador. Aquí una espacialidad tradicional viene a ser perturbada por una trama ambigua que se construye a partir del montaje de tiempos y personajes dentro de un espacio obs- truido, claustrofóbico y tabicado. Dichas indeterminaciones aluden tanto al estado de desconcierto vivido en los bosques de Ezeiza como a sus interpretaciones en los años sucesivos.

Museo Ezeiza y *Edipo en Ezeiza* desmontan la historia y la vuelven a montar por media- ción de las tramas que dejan abierto y en debate al suceso. En ellas se compone un tiempo y espacio heterogéneos que interrogan y apelan a una mirada sobre la historia que la mantenga en disputa salvaguardándola del olvido. El montaje de tiempos tiene una función desterritorializante que permite su amplificación en el presente para retrabajarlo, reconfigurarlo y re montarlo dándole una nueva visibilidad y legibilidad.

En las obras, la temporalidad y el territorio se vuelven fantasmales y las fronteras entre pasado y presente; recuerdo y hecho actual; vivo y muerto; sueño y realidad se quiebran para dar lugar a toda una constelación de ideas de lo que Ezeiza representa en la memoria colectiva de los argentinos. En tanto imagen dialéctica, Ezeiza es el síntoma; el estallido histórico; el relámpago de una identidad política a la deriva que es necesario reconstruir. De este modo, los vestigios del acontecimiento aparecen en el centro de debate de nuestro proceso político actual.

Bibliografía

- » Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Caronte Filosofía.
- » Benjamin, W. (2002). *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: ArcisLom.
- » Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Editores.
- » Derrida, J. (1995). *Los espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- » Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Lowy, M. (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.